

Recibido en: 12/02/2014

Aceptado en: 23/07/2014

LA COLECCIÓN DE PINTURA DE JOSÉ DE VELASCO Y DE SU HERMANO JUAN, SECRETARIO DE AMBROSIO ESPÍNOLA

THE PAINTING COLLECTION OF JOSEPH AND JOHN OF VELASCO,
SECRETARY OF AMBROGIO SPINOLA

MIGUEL ÁNGEL ARAMBURU-ZABALA HIGUERA
y AURELIO Á. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

Resumen

Juan de Velasco, secretario personal de Espínola y secretario real desde 1618, reunió, junto a su hermano José de Velasco, una considerable colección de pinturas que acabó en Logroño. Se conservan los retratos de ambos hermanos, que adjudicamos a Gaspar de Crayer, y otros cuadros de temática religiosa. Son obras relacionables con Hendrick de Clerck y otros pintores de Bruselas y Amberes.

Palabras clave

Pintura flamenca. Retrato. Pintura religiosa. Siglo XVII. Gaspar de Crayer. Hendrick de Clerck. Otto van Veen. Ambrosio Espínola. Bruselas. Logroño.

Abstract

John of Velasco, personal secretary of Ambrogio Spinola and Royal Secretary since 1618, brought -together with his brother Joseph of Velasco- a substantial collection of paintings that ended up in Logroño. The portraits of both brothers -ascribed by us to Gaspar de Crayer-, as well as other religious-themed paintings, have been preserved. These works are related to those of Hendrick de Clerck and other painters from Brussels and Antwerp.

Keywords

Flemish painting. Portrait. Religious painting. 17th century. Gaspar de Crayer. Hendrick de Clerck. Otto van Veen. Ambrogio Spinola. Brussels. Logroño.

La historiografía reciente acerca de las relaciones entre España y los Países Bajos en la época archiducal ha puesto en evidencia el papel desempeñado por las personas que actuaban como “agentes” formales e informales de estas rela-

ciones¹. Entre ellos se puede incluir a Juan de Velasco (1574-1621), secretario de Felipe III (1598-1621) y de Felipe IV (1621-1665), que estuvo al servicio personal de Ambrosio Espínola (1569-1630), I duque de Sesto (2/IV/1612), I marqués de los Balbases (17/XII/1621), Grande de España y Capitán General de Flandes. Velasco llegó a reunir un conjunto de pinturas y una biblioteca que mostraban los gustos artísticos y la cultura oficial de los españoles en el Flandes de las dos primeras décadas del siglo XVII.

1. LOS HERMANOS JOSÉ Y JUAN DE VELASCO

José (1571-1623) y Juan de Velasco, hijos de un humilde herrador de Logroño², posiblemente se educaron en el Estudio de Gramática de Santa María de Palacio, gratuito para los hijos de parroquianos, que impartía una esmerada educación con una intensa formación en latín, complementada con la lectura de poetas y oradores clásicos. José continuó estudios eclesiásticos, seguramente en la Universidad de Salamanca -donde tenía segunda residencia y escritorio en 1623-, y obtuvo título de licenciado. Disfrutó de sendos beneficios en la catedral de Sevilla y en la iglesia de Santa María de Palacio en Logroño, donde también desempeñó el cargo de archivero³.

Parece que Juan de Velasco, como su contemporáneo Fernando Albia de Castro hijo de un veedor de las galeras con Felipe II y Secretario del Consejo de Guerra del Rey, se encaminó al servicio militar en Italia⁴. Según datos que ofrece Espínola en una carta del 17 de enero de 1615, Juan de Velasco le servía desde 1596 o 1597,

¹ VERMEIR, R., EBBEN, M. y FAGEL, R. (eds.), *Agentes e identidades en movimiento. España y los Países Bajos. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, 2011.

² ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a T., *Logroño en el siglo XVI: arquitectura y urbanismo*, Logroño, vol. I, p. 304. Fueron bautizados en la iglesia de Santa María de Palacio el 3 de diciembre de 1571 y el 17 de febrero de 1574; Archivo Diocesano de Logroño (ADL), Logroño, Santa María de Palacio, Libro 2º de bautizados y casados, 1564-1599, ff. 34v y 46r. La noticia de Juan, en RAMÍREZ, J. M., *Guía histórico-artística. Logroño*, Logroño, 1994, p. 254.

³ ADL, Logroño, Santa María de Palacio, Libro de Acuerdos del Cabildo, 1608-1644, f. 64v; tras el fallecimiento de José de Velasco, el mayordomo del cabildo recibió, en junio de 1623, las dos llaves del archivo que habían poseído el licenciado Velasco y Pedro López de Briñas. Cuando se anotó la capellanía fundada por Velasco se escribió en el comienzo del documento: “El señor Licenciado Joseph de Velasco, beneficiado y ynsigne bienhechor de esta yglesia”; ADL, Logroño, Santa María de Palacio, Caja 30, Libro antiguo de capellanías hasta 1644, f. 83r.

⁴ Uno de los principales protagonistas de la generación de los hermanos Velasco fue el logroñés Fernando Albia de Castro (1572- d. 1636), historiador y veedor general de la Real Armada y Ejército del Mar Océano y de la gente de guerra y galeras del Reino de Portugal; SIMÓN DÍAZ, J., “El historiador Albia de Castro y su linaje”, *Berceo*, 5 (1947), pp. 513-522. Juan de Velasco conservaba en su biblioteca “Un libro mano escrito de diversas relaciones de gastos de galeras”; Archivo Histórico Provincial de Logroño (AHPL), Bartolomé de la Vid, prot. 732, f. 269v. José de Velasco nombró como albacea testamentario a Andrés de Albia (+1640), canónigo y arcediano de Santiago de Compostela que era hermano del militar; *Id.*, f. 232r.

la mitad del tiempo en Italia y la otra en Flandes⁵. Consta como secretario personal del General en 1612⁶, pero lo había de ser, al menos, desde 1607 cuando se negoció la Tregua de los Doce Años con Holanda -“todo el tratado de las treguas de Olanda paso por sus manos” reconoció Espínola en la carta citada-. Juan de Velasco también se refirió a sus servicios en otra carta fechada en febrero de 1615 y dirigida al monarca. En ella reconocía que había servido “a V. Magestad en los papeles de la embaxada de Genova cinco años y ha casi nueve que lo continua en Flandes en los del Maestre de Campo General”⁷. Las fechas indican una estancia en Génova de 1599 a 1604 y, en los Países Bajos, desde el último año señalado, que es el de la recuperación de Ostende por Espínola.

En 1613 Espínola solicitó al Rey la concesión de alguna merced para Juan de Velasco, lo que reiteró el 17 de enero de 1615, “pues por lo que ha servido como por lo que va sirviendo puedo asegurar a V. Magestad que la tiene merecida”, y manifestó que tenía en Velasco “toda confianza”⁸. Esto dio lugar al nombramiento de Juan de Velasco como “secretario del rey” el 9 de junio de 1618⁹, con un salario de 100.000 maravedís anuales. Velasco quedaba excusado de prestar el habitual juramento en Madrid dado que se encontraba en Flandes, “cerca de la persona del marques de Espinola”¹⁰.

Las autoridades de Flandes tendieron a reproducir el sistema burocrático de la corte española¹¹. Los gobernadores, y también los militares, nombraban di-

⁵ “18 años a esta parte ha que sirve a V. Magestad en ministerio de papeles Juan de Velasco mi secretario, los 9 en Italia y los otros 9 en estos estados en lo mismo que ahora esta continuando”, Archivo General de Simancas (AGS), Estado (E), leg. 2297, s. f., carta de Espínola al Rey. Cita la carta RODRÍGUEZ VILLA, A., *Ambrosio Spínola. Primer marqués de los Balbases*, Madrid, 1904, p. 728.

⁶ ADL, Logroño, Santa María de Palacio, Libro 2º de bautizados y casados, 1564-1599, f. 56. Nota sobre la partida de bautismo de Juan en la que se dice que en 1612 era Secretario del Marqués de Espínola y trajo unas reliquias de Bruselas -posteriormente tachado y sustituido por Colonia- “segun consta de un pergamino que he visto en la Iglesia de Santa María de Palacio” que no hemos podido localizar.

⁷ AGS, E., leg. 2297, s. f.

⁸ *Ib.*

⁹ AGS, Escribanía Mayor de Rentas, Quitaciones (EMR QUI), leg. 30, ff. 700-703. Se asienta el título en los libros de quitaciones el 6 de julio de 1618. El título y el salario se otorgaron con efectos retroactivos desde el 4 de abril, seguramente porque en esta fecha había sustituido a Juan de Mancisidor como Secretario de Guerra. Habitualmente los secretarios del rey en Flandes se encargaban de asuntos de guerra. Juan de Mancisidor había fallecido poco antes del 7 de abril de 1618; LEFÈVRE, J., “Don Juan de Mancisidor, secrétaire d’État et de Guerre de l’archiduc Albert (1596-1618)”, *Revue belge de Philologie et d’Histoire*, 4, fasc. 4 (1925), p. 699. Consulta del Consejo de Estado de 7 de abril de 1618 dada por el duque del Infantado -Juan Hurtado de Mendoza- en la que se señala que se debía nombrar un secretario español para llenar el vacío dejado por la muerte de Mancisidor quien había sido puesto al servicio del Archiduque por Felipe II en 1595; AGS, E., leg. 2034, citado en LONCHAY, H. y CUVELIER, J., *Correspondance de la Cour d’Espagne sur les affaires del Pays-Bas au XVIIe siècle. Tome premier. Précis de la Correspondance de Philippe III (1598-1621)*, Bruselas, 1923, n° 1331, p. 513.

¹⁰ AGS, EMR QUI, leg. 30, f. 703v.

¹¹ CID, J. A., “Velázquez y los Secretarios de Estado. Vicisitudes flamencas de unos retratos del Conde-Duque”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 51, 1 (1996), pp. 129-180.

rectamente a quienes desempeñaban oficios que, en principio, eran de atribución real, particularmente en el caso de los secretarios. Como señala Cid, en palabras que pueden aplicarse a Juan de Velasco o a sus contemporáneos Juan de Mancisidor¹² y Juan de Ciriza¹³, la carrera de éstos solía ser lenta, pero estaba poco expuesta y, sin embargo, “el poder efectivo que podía tener en la época un secretario es muchas veces desproporcionado si se compara con la escasa memoria de sus personas que se conserva en la Historia al uso”¹⁴.

“Lo que empieza por una simple habilidad de pendolista puede llevar al cabo de algunos años a merecerles un hábito y, siempre que medien protectores, a ir escalando puestos de cada vez mayor confianza; muchos acaban consiguiendo asiento en alguno de los reales consejos, embajadas, matrimonios ventajosos para sus hijos y, en ocasiones, un título nobiliario”¹⁵.

Juan de Velasco falleció sólo tres años después de su nombramiento como Secretario del Rey, pero disponía de un dibujo con la heráldica de Velasco y no podemos saber si preparaba su acceso a la nobleza, aunque José de Velasco ordenó añadir “las armas de su hermano” a todas las ropas legadas a la sacristía de Santa María de Palacio¹⁶.

Juan de Velasco murió, sin testar, de tifus en la importante plaza militar de Wesel (Alemania) el 2 de diciembre de 1621, durante la campaña del Bajo Palatinado en los inicios de la Guerra de los Treinta Años y sólo quince días antes de que el nuevo rey Felipe IV recompensase a Espínola con el título de Marqués de los

¹² A Mancisidor, discípulo y secretario de Juan de Idiáquez, secretario a su vez de Felipe II, se le hizo miembro del servicio del archiduque Alberto en 1595, cuando éste se disponía a viajar hacia Países Bajos. Fue Secretario de Estado y Guerra del Archiduque de 1598 a 1618, LEFÈVRE, J., *ob. cit.* pp. 697-714; ESTEBAN ESTRÍNGANA, A., *Madrid y Bruselas. Relaciones de gobierno en la etapa postarchiducal (1621-1634)*, Lovaina, 2005, pp. 117-118.

¹³ Juan de Ciriza (ca. 1569-1638), “hechura” del Duque de Lerma, hizo su carrera en la corte de Madrid, SEGOVIA VILLAR, M^a del C., “El convento de Agustinas Recoletas de Pamplona”, *BSAA*, XLVI (1980), pp. 255-284; OSTOLAZA, M^a I., “El acceso de los navarros a la administración castellana: el caso de Tristán y Juan de Ciriza”, *Príncipe de Viana*, 220 (2000), pp. 433-448. Nombrado Secretario del Rey en 1605, ejerció de secretario personal de Felipe III, y fue Secretario de los Consejos de Guerra y Estado -para los asuntos de Flandes desde 1612-; FEROS, A., *El Duque de Lerma. Realidad y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, 2002, p. 410; WILLIAMS, P., *El Gran Valido. El Duque de Lerma, la corte y el gobierno de Felipe III. 1598-1621*, Valladolid, 2010, pp. 74, 155-158 y 167. En 1630 Felipe IV reconoció que había servido “cerca de la persona del rey mi señor mi padre... en el ministerio y papeles que estuvieron a vuestro cargo tocantes a la negociación general y gobierno de esta monarquía”, OSTOLAZA, M^a I., *ob. cit.*, p. 441. Al llegar al poder el Conde-Duque de Olivares perdió buena parte de su influencia, pero fue uno de los sobrevivientes del partido de los Lerma. Pasó al Consejo de Italia y fue recompensado con el título de Marqués de Montejaso, en Nápoles (22/VI/1628), Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 9867, exp. 2.

¹⁴ *Id.*, p. 132. Mancisidor, Ciriza y Velasco procedían del Norte peninsular: Zarauz (Guipúzcoa), Pamplona y Logroño respectivamente.

¹⁵ *Ib.*

¹⁶ AHPL, Bartolomé de la Vid, prot. 732, f. 245v.

Balbases, lo que le supuso el ingreso en la Grandeza de España. La enfermedad truncó una carrera muy prometedora. Tras su muerte, José de Velasco acudió en 1622 a hacerse cargo de los bienes dejados por su hermano en Bruselas y Wesel, unos 20.000 ducados sin contar el valor de las rentas, los inmuebles, las joyas, los muebles, los vestidos y los cuadros, aunque no todo lo pudo sustanciar. El licenciado Velasco hizo testamento en Logroño el 2 de febrero de 1622 y lo depositó cerrado ante notario el día 9, antes de emprender el viaje a Flandes¹⁷.

Desde allí llegaron bastantes cuadros a Logroño, bien enviados por Juan de Velasco o bien traídos por su hermano José de entre los que aquél tenía. En 1622 algunas pinturas ya estaban en poder del beneficiado de Santa María de Palacio, quien pudo adquirirlas por iniciativa personal, o bien como encargo específico a su hermano durante los largos años de estancia del Secretario en Bruselas. En febrero de 1622, aparecen citadas en su testamento diversas representaciones donadas a la sacristía de la iglesia de Santa María de Palacio: una pintura grande de la *Asunción* que en un codicilo posterior regaló a los dominicos de Nuestra Señora de Valbuena; un cuadro de San José -en realidad la *Huida a Egipto*-; otro de *San Jerónimo*; dos tablas con las efigies de *Cristo y Nuestra Señora* y cuatro cuadros de ermitaños¹⁸. En un segundo codicilo, otorgado en febrero de 1623, añadió una pintura de *San Juan en el Apocalipsis* para la sacristía de la iglesia de Santa María de Palacio¹⁹.

El inventario de los bienes de José de Velasco, que incorpora los de su hermano Juan, registró 267 libros. Entre ellos, por lo menos sesenta y dos habrían pertenecido probablemente al secretario Juan de Velasco. Se aprecia que tuvo interés por los libros de Política y de Historia, pero también por los de Arte militar, Geografía, Emblemática o Literatura profana. La teoría política que impregnaba la biblioteca de Juan de Velasco está en la línea defendida por la monarquía española, y gira en torno a la razón de Estado católica, según la cual el príncipe se somete a la ley divina, en virtud de la cual ejerce su poder.

En la colección reunida por José de Velasco había aproximadamente cuarenta cuadros, entre tablas, lienzos y cobres, además de grabados y siete miniaturas²⁰,

¹⁷ *Id.*, ff. 222r-274v. Testamento, codicilos (7, 8 y 9 de febrero de 1623) e inventario de bienes. La tasación de bienes en ff. 426r-473v.

¹⁸ *Id.*, f. 229r. Los cuadros que realmente llegaron a la iglesia logroñesa se anotaron en el libro de capellanías de Santa María de Palacio, seguramente en fecha muy próxima a la donación. ADL, Logroño, Santa María de Palacio, caja 30, libro antiguo de capellanías hasta 1644, f. 83v: "Una pintura del señor don Juan de Velasco. Otra del señor Joseph de Velasco en medio cuerpo. Otra de San Jeronimo. Otra de la huida a Egipto de Nuestra Señora y San Joseph. Dos tablas de el Salvador y su madre de medios cuerpos. Una pintura grande de San Juan en el Apocalipsi". Sobre todos ellos, véase más abajo.

¹⁹ AHPL, Bartolomé de la Vid, prot. 732, f. 244v. Codicilo del 8 de febrero de 1623.

²⁰ Algunas referencias a los cuadros del testamento de José de Velasco en ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a T., "La vida cotidiana de La Rioja en los siglos XVI al XVIII", en AA. VV., *Sobre la plaza mayor. La vida cotidiana en La Rioja durante la Edad Moderna*, Logroño, 2004, pp. 81-85; ESCUÍN

de los cuales, a partir de la documentación estimamos que por lo menos veinticinco llegaron de Flandes, aunque en este trabajo únicamente nos referiremos a las pinturas conservadas en Santa María de Palacio y a los retratos de los hermanos Velasco. Dejamos para otra ocasión el comentario de los interesantes cuadros alegóricos, bodegones y otras pinturas que poseyó Juan de Velasco en su residencia de Bruselas. Tampoco tratamos de dos grandes pinturas de *San Ignacio* y *San Francisco Javier* que Juan de Velasco envió a Logroño en 1621. Serían copias de los cuadros que Rubens (1577-1640) pintó para la iglesia de los jesuitas de Bruselas²¹, realizadas antes de que Bolswert (ca. 1580-1633) abriera los grabados de ambos santos que popularizaron su iconografía²². Ambas representaciones eran de considerable tamaño y viajaron en una caja de grandes dimensiones que se confió al Maestre de Campo Carlos Coloma, futuro Marqués y liberador de Valenza del Po, quien a su vez la derivó al embajador en Francia, Pedro de Zúñiga, marqués de Flores, para hacerla llegar a Logroño; todo ello informa de los altos contactos que tuvo Juan de Velasco, administrador de los pagos secretos que se repartían en el ejército de Flandes²³. Dos pinturas de ambos santos se encuentran en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Javier (Navarra), realizado hacia 1754 sin que se conozca el origen de los cuadros²⁴. ¿Pudieron pasar de Logroño a Javier? Javier es población relativamente cercana a Logroño y en ella, cuna de San Francisco Javier, la Compañía de Jesús pretendió levantar un colegio de misioneros en tiempos de Fernando VI (1746-1759)²⁵. Sin duda contaron con la ayuda del conde de Javier -Antonio Idiáquez (1686-1755), II duque de Granada de Ega, Grande de

GUINEA, M^a J., “La pintura flamenca barroca en La Rioja”, en MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.), *Historia del Arte en La Rioja. Los siglos XVII y XVIII*, Logroño, 2009, pp. 209-224; ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a T., “La dotación de la vivienda urbana y el coleccionismo en el siglo XVII”, en ID., *ob. cit.*, pp. 273-283.

²¹ Rubens realizó los cuadros en 1616; SAUERLÄNDER, W., *The Catholic Rubens: saints and martyrs*, Los Angeles, 2014, p. 82. Con anterioridad se había considerado que habían sido pintados entre 1620 y 1622 y que habían podido llegar a la iglesia del colegio de Bruselas desde el *Gesù* de Roma a finales del siglo XVII, VLIEGHE, H., *Saints II. (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard. Part VIII)*, Londres, 1973, pp. 68-72, figs. 36-37.

²² Los grabados se datan en 1622-1623, tras la canonización de los santos jesuitas el 12 de marzo de 1622; DUCOS, B. (dir.), *L'Europe de Rubens*, París, 2013, p. 302, n^o 40 y 41.

²³ AGS, E., leg. 633, f. 99, carta de Ambrosio Espínola del 27 de abril de 1618 en la que reconoce que Juan de Velasco había sucedido a Juan de Mancisidor como pagador de gastos secretos.

²⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R. (com.), *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, 2006, pp. 111-114; ID., *San Francisco Javier Patrono de Navarra*, Pamplona, 2006; GARCÍA GAINZA, M^a C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, t. IV*: *Merindad de Sangüesa. Jaurrieta-Yesá*, Pamplona, 1992, pp. 11-12. Los cuadros de los santos jesuitas estaban colocados en el retablo en 1759 y pertenecían a la parroquia desde fecha posterior a 1743; Archivo Diocesano de Pamplona, Javier, caja 1931-1, f. 15v: “Ítem se previene que los dos quadros de San Ignacio y San Javier de cuerpo entero que constan de dicho ultimo inventario [de 1743] se allan agora colocados en el retablo maior nuevo”, Inventario de los bienes de la parroquia [del año 1759].

²⁵ ESCALADA, F., *Documentos históricos del castillo de Javier y sus mayorazgos*, Pamplona, 1931, pp. 363-366; FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo: *San Francisco Javier Patrono...*, p. 93.

España-, formado con los jesuitas de Pamplona y sobrino y heredero de Juan de Idiáquez, I duque de Granada de Ega, Grande de España, Capitán General de los Reales Ejércitos, Sumiller de Corps y Ayo de Fernando VI mientras había sido Príncipe de Asturias²⁶.

2. LOS RETRATOS DE LOS HERMANOS VELASCO

2. 1 El retrato de Juan de Velasco

El retrato de cuerpo entero del secretario Juan de Velasco (fig. 1) fue donado en 1623 a la iglesia de Santa María de Palacio en cumplimiento de uno de los codicilos de su hermano. Agradecido por la memoria y la donación realizadas, el cabildo ordenó añadir la inscripción que nos ha permitido identificar la procedencia del retrato²⁷.

Juan de Velasco está representado como “*secretario del rey*”, con la dignidad que el tratado de Francisco Bermúdez de Pedraza atribuye a este cargo en 1620, en su libro sobre tal servidor real²⁸, donde señalaba que

“deve el Secretario aver leído historias antiguas, maestros mudos, que enseñan con exemplos documentos utilísimos del gobierno... ..mayormente historias de Reyes amigos, o enemigos, para saber sus inclinaciones, su poder y fuerças; y tambien las Coronicas de sus Principes...”.

El secretario “no deve ignorar lenguas” y “tambien resulta la ciencia de aver visto mucho, no solo leyendo, pero andando por el teatro del mundo”. Como contrapartida, el Secretario del Rey recibía “preeminencias” y privilegios, “tambien los que son honorarios con titulo y sin exercicio”, como fue el caso de Juan de Velasco. En coincidencia con lo que vemos en el cuadro de Juan de Velasco, Bermúdez de Pedraza señaló que en los Consejos

²⁶ CALATAYUD, P., *Resumen de la vida y costumbres de el excelentissimo señor Duque de Granada de Ega, Conde de Xavier, Marqués de Cortes, Vizconde de Zolina, etc.*, Pamplona, por Martin Joseph de Rada [1756], pp. 5 y 100.

²⁷ En un primer estudio del retrato fue catalogado como obra de Antonio Moro, aunque se indicó que era “sin duda alguna flamenco”, MARQUÉS DE LAURENCÍN: “Los retratos de Villacarriedo y otros existentes en la provincia de Santander”, *Revista de Historia y de Genealogía Española*, año I, I (1912), pp. 115-122. Los poseedores no disponen de noticia de su procedencia ni del momento de adquisición, aunque sin duda se produjo a finales del siglo XIX, cuando Fernando Fernández de Velasco adornó la galería de retratos de Velasco que en otro tiempo hubo en su palacio de Villacarriedo. La inscripción, “RETRATO DE JUAN DE VELASCO SECRETARIO DE LA Magestad CATOLICA DEL / REI DON PHELIPE QVARTO CUVIOS BIE/NES HEREDÓ EL LICENCIADO JOSEPH / DE VELASCO SV HERMANO BENEFICIA/DO DE ESTA SANTA HIGLESIA DE NUES/TRA SEÑORA LA INPERIAL DE PALACIO / EL QVAL EN SV MVERTE LOS DEJÓ PARA / OBRAS PÍAS Y SERBICIO DE ELLA EN CVIO / AGRADECIMIENTO LA DICHA SANTA I/GLESIA MANDO PONER AQUI ESTA MEMORIA”.

²⁸ VERMUDEZ DE LA PEDRAZA, F., *El Secretario del Rey, a Filipe Tercero, monarca Segundo de España*, Madrid, por Luis Sánchez, 1620.

“los Secretarios estan en pie, y descubiertos, como criados del Rey, siguiendo la costumbre, de que todos sus criados, si bien sean Grandes, estan descubiertos en su presencia. Tienen un bufete alto, donde ponen las bolsas, hazen relacion, decretan, o apuntan lo que se acuerda”²⁹.



Fig. 1. *Juan de Velasco*.
Gaspar de Crayer (atr.).
Hacia 1618-1620.
Colección particular.
Cantabria.

El secretario Juan de Velasco, con una caracterización amable y elegante, viste capa y espada, y posa de pie junto al bufete en el que está puesto el sombrero por tener derecho a despachar con este atuendo, es decir, con los atributos y privilegios que la etiqueta española le autorizaba emplear como Secretario real y representante de Su Alteza³⁰. Aparece retratado con espada, guantes y

²⁹ *Id.*, pp. 73 y 77.

³⁰ El 20 de abril de 1647 se redactó un texto sobre el tratamiento y cortesías que había de usar el infante don Juan José de Austria -*Resolución de S. M. [Felipe IV]... sobre los tratamientos y cortesías que ha de usar D. Juan [José de Austria] con toda suerte de personas* [manuscrito de la Biblioteca

traje semejante al que lucen los secretarios del Consejo Privado del archiduque Alberto en la pompa funeral que se le hizo en 1622³¹. Con anterioridad, en 1617 Antonio Ricci (ca. 1565-1635) había retratado a Juan de Ciriza de modo similar, pero con el sombrero en la mano para poderse cubrir o no, según la condición de las personas ante quienes despachaba³².

El cuadro del Secretario de Espínola debió de ser pintado poco después de su nombramiento como Secretario real el 9 de junio de 1618 y antes de que las hostilidades de la Guerra del Palatinado le obligaran a salir de Bruselas, en 1620, con el general. En cualquier caso, con anterioridad a su fallecimiento.

Esta representación se inserta en la tradición del retrato de la corte española, en el que el modelo se sitúa a una distancia de respeto y se presenta de cuerpo entero, frente al retrato más cercano, de medio cuerpo, que se practicaba en los Países Bajos. El retrato de tipo español también tuvo su lugar en la corte flamenca del archiduque Ernesto de Austria (gobernador de los Países Bajos de 1594 a 1595) y en la de los archiduques Alberto (gobernador de 1596 a 1621) e Isabel Clara Eugenia (soberana de los Países Bajos, con su esposo el Archiduque, de 1599 a 1621 y Gobernadora hasta su fallecimiento en 1633), particularmente cuando se trataba de cuadros para enviar a España o con destino a miembros de la familia de los Austria, como los que en 1599-1600 pintó Frans Pourbus el Joven (1569-1622) para la emperatriz María de Hungría (1528-1603), quien los donó a su hija Margarita (1567-1633), religiosa del convento de las Descalzas Reales de Madrid, donde se conservan³³. En el cuadro de Pourbus, el Archiduque viste media armadura y está representado como comandante en jefe sobre un fondo enmarcado por cortinaje de terciopelo rojo. Deriva del retrato que Antonio Moro (ca. 1517-1577) hizo ca. 1557 a Felipe II, después de la batalla de San Quintín (Museo del Monasterio de El Escorial) del que hubo copias en el palacio Coudenberg, alguna de las cuales pudo cono-

Nacional de España, Mss/11027, ff. 340r-366v]- que permite comprender el alto privilegio que suponía despachar con sombrero sobre la mesa. En el capítulo 13, que trata sobre el tratamiento a los Títulos, se señala que don Juan les pida que se cubran pero que los títulos estén avisados de no cubrirse y que don Juan “este advertido de tener el sombrero sobre el bufete, como lo hacía el señor don Juan su tío y el duque de Parma”, en alusión a Juan de Austria y Alejandro Farnesio.

³¹ PUTEANUS, E. (PUTTE, H. van de), *Pompa funebris optimi potensissimique principis Alberti Pii, Archicucis Austriae, ducis Burg. Bra. & Veris imaginibus expressa a Iacobo Francquart archit. Reg. Eiusdem principis morientis vita, Scriptore E. Puteano, Consil. Et Historiogr. Reg.*, Bruxellae, 1623 (con grabados de Cornelis I Galle), lám. LXVII.

³² SEGOVIA VILLAR, M^a del C., *ob. cit.*, pp. 262-263. Sobre Antonio Ricci, recientemente, DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A., “Un retrato de Isabel de Borbón del Museo del Prado posible obra de Antonio Ricci”, *Goya. Revista de arte*, 295-296 (2003), pp. 256-262; GARCÍA LÓPEZ, D., “Antonio Ricci en Madrid: 1586-1635”, *AEA*, LXXXIII, 329 (2010), pp. 75-86.

³³ DUCOS, B., *Frans Pourbus le Jeune (1569-1622). Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle entre Habsbourg, Médicis et Bourbons*, París, 2011, pp. 38-45 y 198-199.

cer Pourbus³⁴. En el mismo año de 1600, Otto van Veen (1557-1629) hizo otros dos retratos semejantes de los Archiduques que se tomaron como punto de partida para el grabado que les presenta juntos en la crónica de los Duques de Brabante republicada por Jan Moretus en 1600³⁵. A partir de estos retratos del Archiduque se concibieron varias versiones, como las que guardan los *Musées Royaux des Beaux-Arts* de Bruselas y el *Kunsthistorisches Museum* de Viena, ambas pintadas por Otto van Veen³⁶.

Nombrado pintor de la corte archiducal de Bruselas, en 1609 Rubens recibió el encargo de retratar a los Archiduques. A Alberto de Austria le figuró como Príncipe de la Paz recientemente alcanzada, sin el atuendo militar con el que se le había caracterizado en representaciones anteriores. A partir de las pinturas de Pourbus y van Veen, le representó de medio cuerpo, en el formato cercano propio de los Países Bajos. Fijado el modelo en 1615 por un grabado de Jan Muller (1571-1628), se hicieron varias interpretaciones³⁷. Una de ellas, todavía de cuerpo entero y vestido con media armadura (*Chrysler Museum of Art*, Norfolk, Virginia) se ha adjudicado a Gaspar de Crayer (1584-1669)³⁸ y se relaciona con otra (*Museu de Arte* de São Paulo), más próxima al original de Rubens, en la que el Archiduque viste jubón negro y luce cadena del Toisón, con un rico sombrero posado en el bufete, cuya adjudicación a Gaspar de Crayer ha sido discutida.

Con esta última pintura se relaciona la del secretario Juan de Velasco. Vlieghe adjudicó el Cuadro de São Paulo a Crayer y lo supuso un retrato póstumo del Archiduque por lo que lo relacionó con una obra de van Dyck pintada entre 1627 y 1630, *La archiduquesa Isabel en hábito de clarisa* (*Galleria Sabauda* de Turín). Se sabe que el cuadro perteneció a Diego de Mexía (ca. 1580-1655)³⁹, marqués de Leganés, en cuya colección fue inventariado en 1655. Vlieghe propuso que lo habría adquirido en 1627-1628, durante un viaje a los Países Bajos⁴⁰, aunque, en realidad, el aristócrata hizo su carrera militar en Flandes. Según algunas fuentes, habría llegado allí en 1600 como menino de la archiduquesa Isabel y, tras una visita a Italia, permaneció en Flan-

³⁴ *Id.*, pp. 198-199. Para el de la Archiduquesa sigue los retratos que de ella habían pintado Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz y Sofonisba Anguissola.

³⁵ BARLANDI, Hadriani (BAERLAN, Adriaen), *Ducum Brabantiae Chronica*, In Officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, Amberes, 1600. Al pie del grabado de los Archiduques consta que lo imprimió Jan Woutneel y lo grabó Jan Collaert a partir de una composición de Otto van Veen; DUERLOO, L. y THOMAS, W., *Albert & Isabelle 1598-1621*, cat. exp., Lovaina, 1998, pp. 29-30.

³⁶ DUERLOO, L. y THOMAS, W., *ob. cit.*, pp. 21-22.

³⁷ VLIEGHE, H., *Rubens Portraits of identified sitters painted in Antwerp (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard. Part XIX, v. II)*, Londres, 1987, pp. 38-47; DUERLOO, L. y THOMAS, W., *ob. cit.*, pp. 17-21 y 209-210.

³⁸ VLIEGHE, H., *Rubens...*, p. 37, fig. 5.

³⁹ *Ib.*

⁴⁰ VLIEGHE, H., *Gaspar de Crayer, sa vie et ses oeuvres*, Bruselas, 1972, t. I, pp. 260-261. Por esta datación tardía también, PÉREZ PRECIADO, J. J., *El marqués de Leganés y las artes*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 249-350.

des más allá de la muerte del Archiduque en 1621⁴¹. El cuadro del *Museu de Arte* de São Paulo pudo realizarse, como parece, entre 1615⁴² y 1621, tal vez hacia 1618 cuando Mexía comenzó a desempeñar cargos de responsabilidad militar y de confianza del Archiduque. En julio de 1620 Rubens dijo que había rehusado retratar a muchos príncipes y nobles, principalmente de la corte archiducal⁴³. Hubo entonces una oportunidad para que otros pintores ocuparan su lugar y siguieran construyendo imágenes en las que se remarcara el estatus y la dignidad del representado.

Maestro del gremio de pintores de Bruselas en 1607 y decano entre 1614 y 1616⁴⁴, Crayer estuvo bajo la tutela de los Archiduques desde 1612⁴⁵. Trabajó para ciertos nobles españoles vinculados a la Corona y pintó los retratos ecuestres del Conde-Duque de Olivares y del Marqués de Leganés⁴⁶. Ni siquiera en sus obras más tardías, Gaspar de Crayer aplicó la pincelada suelta o los matices de transición de la pintura de Rubens, sino que

“continuó trabajando en el impasto tradicional, enérgicamente modelado, y en el estilo descriptivo, como el mismo Rubens había empleado en sus obras tempranas y con el cual tal vez respondía a una preferencia entre sus mecenas por el estilo anterior, más severo”⁴⁷.

Los retratos de Pourbus, van Veen y Rubens para el Archiduque son el modelo de referencia para el de Juan de Velasco que pudo ser pintado por Crayer, si bien es cierto que también observamos cierto parecido con un cuadro de los Archiduques

⁴¹ LÓPEZ NAVÍO, J., “La gran colección de pinturas del marqués de Leganés”, *Analecta Calasanciana*, 8 (1962), Madrid, p. 263; ARROYO MARTÍN, F., “El marqués de Leganés. Apuntes biográficos”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 15 (2002), pp. 145-185.

⁴² Se presenta como obra de 1615 o de años después en, DUERLOO, L., *Dynasty and piety. Archduke Albert (1598-1621) and Habsburg Political Culture in an Age of Religious Wars*, Farnham, 2012, p. 284.

⁴³ ROOSES, M. y RUELENS, Ch., *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, t. II: 1609 – 25 juillet 1622, Amberes, 1898, p. 250. Reproduce una carta del 17 de julio de 1620 en la que un desconocido le comunica a Thomas Howard, conde de Arundel, comentarios de Rubens. Se estudia en GLÜCK, G., “Rubens as Portrait Painter”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 76, 447 (junio 1940), p. 173; SUTTON, P. C., “Painting in the Age of Rubens”, en ID. (com.), *The Age of Rubens*, Boston-Gante, 1994, pp. 12-105, p. 52. Además, DÍAZ PADRÓN, M., “Rubens y satélites bajo la égida de los Austrias”, *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX. XIII*, Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte (Madrid, 20-24 de noviembre de 2006), Madrid, 2008, pp. 233-251; *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, cat. exp., Madrid, 1999.

⁴⁴ VLIEGHE, H., *Gaspar de Crayer...*, p. 35.

⁴⁵ DÍAZ PADRÓN, M., “Gaspar de Crayer, un pintor de retratos de los Austrias”, *Archivo Español de Arte (AEA)*, XXXVIII, 151 (1965), p. 230.

⁴⁶ *Id.*, pp. 229-244; *Id.*, “Algunos retratos más de Gaspar de Crayer”, *AEA*, XXXVIII, 151 (1965), pp. 291-299 (le adjudica un supuesto retrato ecuestre de Ambrosio Espinola); VLIEGHE, H., *Gaspar de Crayer...*, pp. 254-256; *Id.*, *Arte y arquitectura flamenca 1585-1700*, Madrid, 2000, pp. 212-213.

⁴⁷ VLIEGHE, H., *Arte y arquitectura...*, p. 213; VLIEGHE, H., *Gaspar de Crayer...*, t. I, pp. 61-65.

realizado por Otto van Veen en 1615 (col. Earl of Wemyss & March, Gloucestershire)⁴⁸. El Secretario viste ropas civiles y se adorna con cadena de oro, pero la espada y el sombrero sobre el bufete indican que se trata de un delegado de la autoridad real que ostenta los privilegios de su condición. El recubrimiento de las paredes con terciopelo rojo crea un espacio representativo, sobrio y grave, como el que promueve la corte de los Archiduques, de modo que se sugiere un ámbito palaciego, tal vez del palacio Coudenberg de Bruselas, pues es un marco semejante al que aparece como fondo en las pinturas de los soberanos. El parecido es muy grande si se compara con el ejemplar del *Museu de Arte* de São Paulo, aunque en ese caso el cortinaje de terciopelo se extiende hasta una pilastra monumental que abunda en la evocación del palacio. Se sabe que entre 1621-1622 Crayer pintó a los reyes Felipe IV e Isabel de Borbón para la Cámara de Cuentas de Brabante, pero estas obras han desaparecido⁴⁹. Otros retratos tempranos del pintor, como el de la emperatriz Ana (1585-1618), esposa del emperador Matías (1612-1619), el de Nicolás Triest y su esposa, y otro retrato de dos esposos desconocidos⁵⁰, todos ellos datados hacia 1620, también se asemejan al del secretario Juan de Velasco en los aspectos técnicos, en la amable y natural caracterización física, y en el fondo revestido de terciopelo -liso, brocado o cortado a cuchillo-. La imagen de Velasco sigue la tradición española al ser de cuerpo entero y viste de negro, con botonadura de oro y cadena del mismo metal adornando su traje. En el sombrero luce probablemente el cintillo que, tras su fallecimiento, se valoró en dos mil doscientos reales⁵¹. Cuando desde Flandes llegaron sus ropas a Logroño, se inventarió:

“una ropilla de terciopelo negro labrado y calçon y jubón de raso negro con cintillos, y unas mangas de terciopelo de lo mismo y un ferruero aforrado en tafetán ormesino negro picado con sus soguillas sobre raso”⁵². La vivacidad del rostro del modelo demuestra que el artífice ha aprendido de los retratos de Rubens, aunque es más contenido.

2.2 Retrato de José de Velasco

Entre las pinturas que José de Velasco donó a la iglesia de Santa María de Palacio se cita un retrato suyo (fig. 2), formando pareja con el de su hermano Juan. En una ocasión es mencionado como de “medio cuerpo”, quizá por error

⁴⁸ DUERLOO, L. y THOMAS, W., *ob. cit.*, pp. 45-46; DUERLOO, L., “Otto van Veen. Retrato de Alberto e Isabel Clara Eugenia”, en *El Arte en la Corte de los Archiduques...*, pp. 162-163.

⁴⁹ VLIEGHE, H., *Gaspar de Crayer...*, t. I, pp. 43 y 251-252. También, DÍAZ PADRÓN, M., “Gaspar de Crayer...”, pp. 229-244; ID., “Algunos retratos...”, pp. 291-299; LÓPEZ REY, J., “Sobre la atribución de un retrato de Felipe IV a Gaspar de Crayer”, *AEA*, XXXIX (1966), pp. 195-196. MULLER, P. E., “Maino, Crayer, Velázquez and a Miniature of Philip IV”, *The Art Bulletin*, LX, 1 (marzo, 1978), pp. 87-89.

⁵⁰ VLIEGHE, H., *Gaspar de Crayer...*, t. I, pp. 247-251 y t. II, figs. 222-226.

⁵¹ ADL, Santa María de Palacio, caja 30, libro antiguo de capellanías hasta 1644, f. 84r.

⁵² AHPL, Bartolomé de la Vid, prot. 732, f. 239r.

del escribano o por confundirlo con el del chantre Badarán, que también llegó de Flandes y pudo acabar en el mismo templo⁵³. Fue adquirido a finales del siglo XIX por Fernando Fernández de Velasco. Los propietarios posteriores, que lo han restaurado en 1999, desconocen dónde se compró y lo identifican erróneamente con un obispo de la familia Velasco⁵⁴. Pensamos que, dado el carácter flamenco de la obra, se hubo de adquirir en Santa María de Palacio de Logroño, al tiempo de la compra del retrato del secretario Juan de Velasco.



Fig. 1. *José de Velasco*.
Gaspar de Crayer (atr.).
Hacia 1620.
Colección particular.
Madrid.

⁵³ El chantre Badarán, o Díez de Badarán, no sobrevivió por mucho tiempo a José de Velasco, pues consta como difunto en febrero de 1624; AHPL, Bartolomé de la Vid, prot. 733, ff. 174r-177v.

⁵⁴ Ciertamente el benedictino Jerónimo de Velasco, personaje que los propietarios creen retratado en el cuadro, aparece mencionado en 1686 como obispo de Sassari en Cerdeña; MARTINI, P., *Storia ecclesiastica di Sardegna*, Cagliari, 1841, vol. 3, p. 339. Fue hijo del II conde de la Revilla, Pedro Fernández de Velasco (+ 1636) y hermano del III conde de la Revilla, Alonso Fernández de Velasco (+ 1672).

El retratado posa de pie, delante de un cortinaje rojo, recogido en el lado superior izquierdo. La rotundidad y concisión del rostro, moldeado por la luz, le proporciona un aspecto realista y grave. Aunque actualmente casi no se percibe, la sotana de paño negro y la muceta están primorosamente pintadas, y la botonadura se distingue con claridad en las fotografías realizadas antes de la restauración. Hoy en la vestimenta sólo destaca sobre el negro el paño blanco que cuelga del ceñidor y que se adorna con puntas de Flandes, detalle de alta calidad pictórica. En la mano izquierda lleva un pequeño libro de devoción, como es habitual en los retratos de religiosos. El dedo entre las hojas señala el punto en el que ha detenido la lectura, con lo que indica que no estaba ocioso sino dedicado a la oración y que ha suspendido su actividad para presentarse ante el espectador. Rubens también emplea este recurso en los retratos de Jan Neyen (1607, Bonnefanten Museum, Maastrich, Holanda) y de Ferdinando Gonzaga joven (hacia 1600-1603, col. particular). La mano derecha se dirige hacia adelante, a la silla, que marca una separación con el espectador, en un intento de romper la frontalidad que igualmente fue empleado por Rubens. En la obra del pintor de Amberes también se encuentra el modelo de retrato de eclesiástico, aunque siempre de busto o de medio cuerpo; en ellos se manifiesta la gravedad atribuida al personaje, por lo que son retratos más contenidos en cuanto a expresividad que los referidos a laicos. El estado de conservación no permite otras indagaciones, pero tal vez también sea obra de Gaspar de Crayer.

3. LAS PINTURAS RELIGIOSAS

José de Velasco tenía por sus “intercesores” a la Virgen María -de la que tuvo varias imágenes de distintas advocaciones-, a San José -su “patrono”-, a San Pedro y San Pablo, a Santiago apóstol -“patron de Hespaña” del que tuvo una o dos representaciones-, a San Jerónimo -“doctor de la Iglesia” y eremita- y a Santa Catalina de Alejandría, por su madre Catalina. Añadió a ellos a San Juan Bautista y a San Miguel. En parte, la elección de sus intercesores se refleja en su biblioteca, donde figuran libros sobre San Juan, San Jerónimo y San José. También se manifestó en la iconografía de sus cuadros.

3.1 *Huida a Egipto*

Significativamente, en el testamento y en el segundo codicilo de José de Velasco, este cuadro (fig. 3) se registró como “San Joseph”⁵⁵, y con la precisión de que se donaba para la sacristía de Santa María de Palacio, donde sigue en el día de hoy.

En el inventario de sus bienes ya se describe como “una nuestra señora yendo a Ejito con san Josephe”⁵⁶. El licenciado Velasco poseía el libro de *La*

⁵⁵ AHPL, Bartolomé de la Vid, prot. 732, ff. 229r y 244v.

⁵⁶ *Id.*, f. 258r.

vida de San José, editado veintiuna veces entre 1604 y 1621, e ilustrado con un único grabado de la *Huida a Egipto* en varias de las ediciones, como la que se publicó en Pamplona en 1609⁵⁷. Se trata de un pasaje fundamental que establece el protagonismo de San José en la historia de la Redención como cooperador, asunto que se pone de manifiesto también en la inscripción que rodea la pintura de Logroño⁵⁸. Fue un tema de éxito en la Contrarreforma, ya que San Ignacio lo propuso para las meditaciones de la primera semana en sus *Ejercicios espirituales* y el nuevo *Breviarium Romanum*⁵⁹ le dedicó dos lecciones en la festividad del 19 de marzo.



Fig. 3. *Huida a Egipto*. ¿Hendrick de Clerck? Hacia 1618. Iglesia de Santa María de Palacio. Logroño (La Rioja).

⁵⁷ MADROÑAL, A., “La primera edición de la Vida de San José del maestro Valdivielso”, *Revista de Filología española*, LXXXII (2002), pp. 273-294.

⁵⁸ El escrito forma parte de la *Homilia 2 sup. Missus* de San Bernardo que habla de San José. Alrededor del cuadro se lee: “FIDELIS SERVVS ET PRVDENS QVEM CONSTITVIT DOMINVS SVAE MATRIS SOLATIVM SVAE CARNIS NVTRICIVM SOLVM DENIQE IN TERRIS MAGNI CONSILII COADIVTOREM FIDELISSIMVM”. También se recoge en la lección VI del renovado Breviario romano, *Breviarium Romanum Ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum. Pii V. Pont. Max. iussu editum, cum privilegio Pii V. Pont. Max. et Philippi Regis Catholici, Ex officina Christophori Plantini, Ambers, 1559, pp. 622-623 [1569]*.

⁵⁹ José de Velasco poseía dos breviarios: uno mayor impreso por Plantino y otro pequeño en dos cuerpos.

También el grabado en el que se basa el cuadro (fig. 4), una estampa publicada en 1582 por Gerard de Jode (1509-1591) sobre diseño de Marten de Vos (1532-1603)⁶⁰, destaca el protagonismo de José en la inscripción que corre al pie: “Nocte sub obscura puerum cum matrem Iosephus Ducit in Aegyptum barbariemque fugit. Math.” (Mateo, 2,14), momento en el que, según Guido delle Colonne (ca. 1210-ca.1287), “toda la idolatría del mundo cesó”⁶¹, como recuerda el quebranto del ídolo de oro, identificado con Apolo astrológico en la Edad Media. La composición de Marten de Vos se inspira en el Evangelio apócrifo del llamado PseudoMateo que menciona con detalle el viaje, relata diversos milagros asombrosos y comenta el refugio de la Sagrada Familia en el templo “llamado el Capitolio de Egipto”, donde había 365 ídolos, “y aconteció que, al entrar María con el Niño en el templo, todos los ídolos se vinieron a tierra” (PseudoMateo, XXIII). Otro Evangelio apócrifo, el *Evangelio árabe de la infancia* describe el encuentro con un solo ídolo de madrugada y que “se deshizo el ídolo y cayeron todos los demás dioses”⁶². Este segundo texto parece ajustarse más al grabado y al cuadro: la figura del ídolo dorado se sitúa arriba a la derecha y parece inclinarse al paso de la Sagrada Familia.



Fig. 4. Huida a Egipto. Marten de Vos (inv.), Gerard de Jode (exc.). 1582.

⁶⁰ HOOP SCHEFFER, D. de (ed.), *Maarten de Vos. Text*, vol. XLIV de *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam, 1996, p. 66, nº 266; ID., *Maarten de Vos. Plates*, parte I, vol. XLV de *Id.*, 1995, p. 110. Se incluye en la serie de 1585 *Thesaurus Novi Testamenti* y en la serie extendida de nueve láminas de *La infancia de Cristo*.

⁶¹ CAMILLE, M., *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, 2000, p. 74.

⁶² *Id.*, pp. 14-22.

Después del concilio de Trento varios escritores reivindicaron a San José⁶³. Defendieron que fue un actor consciente en el misterio de la Redención y que se desposó joven con la Virgen María. Así, Molanus (Jan Vermeulen, 1533-1585) criticó que se le pintara como un hombre anciano y simple⁶⁴. Los artistas, acomodaron la iconografía del santo a las nuevas propuestas y le representaron cada vez con menor edad. El pintor del cuadro de Logroño le efigia con un bello rostro, rejuvenecido considerablemente con respecto al grabado, donde aparece también como un hombre maduro, alejado de la senectud.

El pintor, que podría ser Hendrick de Clerck, ha introducido algunas variaciones respecto al grabado para incrementar la gravedad de la escena⁶⁵. En consonancia con las prevenciones del cardenal Paleotti contra las imágenes que atentaban contra el decoro que debía presidir esta escena religiosa, el artista ha suprimido la referencia a la “*madonna lactans*”, envolviendo completamente al Niño, y ha omitido la escena de la maduración repentina y milagrosa del trigo, narrada en el PseudoMateo, cuando los soldados preguntan sobre el paso de la Sagrada Familia, aunque los militares están presentes al fondo. Además, San José aparece descubierto en el grabado, con el sombrero a la espalda; y en cambio en la pintura está calzado, en ambos casos al contrario que el dibujo de Vos. Sin embargo, ha introducido palmeras por detrás de María, aludiendo con ello a otro de los episodios más populares del PseudoMateo. Tanto el nuevo juego de

⁶³ En España, Santa Teresa promovió el culto a San José, escogido como abogado y patrón de varias de sus fundaciones. Su confesor, el carmelita Gerónimo Gracián de la Madre de Dios (1545-1614) escribió un libro sobre el santo que alcanzó notable difusión: *Summario de las Excelencias del glorioso S. Ioseph, Esposo de la Virgen Maria*, Roma, por Antonio Zannetti, 1597 (reeditado en Valencia, 1602; en Toledo y Barcelona, 1605; en Bruselas, 1609). En este año de 1597 se comisionó al Greco para pintar el retablo mayor de una capilla toledana dedicada a San José, primer templo dedicado a este santo que había sido levantado de 1588 a 1594 por Nicolás de Vergara el Mozo. Sobre la capilla de San José, SOEHNER, H., *Una obra maestra de El Greco: la capilla de San José de Toledo*, Madrid, 1961; ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y catálogo*, vol. II, t. 1. *Catálogo de obras originales: Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España*, Madrid, 2007, pp. 185-192; MARÍAS, F., “Capilla de San José, Toledo”, en *Id.*, (ed.), *El Griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Madrid, 2014, pp. 277-281; MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *El Greco en la Capilla de San José. 1597-1599*, Toledo, 2014.

⁶⁴ Jan Vermeulen trató de la iconografía de San José en el libro III, capítulo 12 de su tratado *De picturis et imaginibus sacris*, BOESPFLUG, F., CHRISTIN, O. y TASSEL, B. (eds.), *Molanus. Traite des saintes images (Louvain 1570, Ingolstadt 1594)*, París, 1996, t. I, pp. 365-368. Comenta que era tan frecuente ver a San José representado como un pobre anciano que, en su época en los Países Bajos se denominaba “José” a un individuo sin juicio y despistado; *Id.*, p. 365. Defendió que San José se desposó joven y como tal se le debía figurar. Para ello se apoyaba en las propuestas de su maestro, el teólogo de Lovaina Johannes Hesselius (Jan Hessels, 1522-1566) y en los escritos de Jean Gerson (1363-1429), autor de un largo e inspirado poema, *Iosephina*, precursor del culto a San José. Para confirmar la juventud del esposo de María, Molanus cita una frase de Gerson -“habitabit iuvenis cum Virgine & gaudebit sponsus super sponsam”, *Id.* t. II, p. 269- que se fundamenta en el Antiguo Testamento, Isaías, 62, 5: “Nam ut iuvenis uxorem ducit virginem, ita ducent te filii tui; ut gaudet sponsus super sponsam”.

⁶⁵ Agradecemos a Ana Diéguez, del Instituto Moll, los comentarios que hemos intercambiado sobre ésta y otras pinturas de la colección.

miradas establecido como la aproximación hacia el espectador del grupo de la Virgen con el Niño sobre el burro, contribuyen a una mayor claridad compositiva, que ha variado el formato horizontal del grabado por uno vertical.

Las pinturas y dibujos de Marten de Vos, así como los grabados de su invención, popularizaron un rostro de María que es frecuente encontrar en seguidores suyos como Hendrick de Clerck. El mismo modelo también lo utilizó Otto van Veen en el rostro de María de los *Desposorios místicos de Santa Catalina* (*Musées Royaux des Beaux-Arts* de Bruselas) que grabó su hermano Gijsbrecht van Veen (ca.1562-1628), y lo volvieron a utilizar en otro grabado de la *Sagrada Familia con San Juanito*⁶⁶. La pintura de Logroño, realizada con técnica tradicional de extrema delicadeza y rico colorido, es un emblema de San José y en lo artístico puede convenir tanto a uno como al otro pintor. Ambos estaban establecidos en Bruselas y destacamos que los hermanos Velasco, por adquisición del Secretario seguramente, poseían buena parte de las series de grabados emblemáticos que dio a la imprenta Otto Vaenius, artista de preocupaciones intelectuales vinculado a la Corte de los Archidukes. El paisaje podría convenir a Denijs van Alsloot (ca. 1570-ca. 1626), que colaboró frecuentemente con De Clerck.

3.2 San Jerónimo

En el testamento de José de Velasco se menciona un cuadro de “Sant Hieronimo”, uno de sus santos patronos, que donaba para la sacristía de Santa María de Palacio, en cuya iglesia existía una capilla dedicada a este santo.

Se relaciona con las representaciones de eremitas en cuyas series se incluye a San Jerónimo. José de Velasco dejó a la sacristía de Palacio otros cuatro cuadros de santos penitentes que no se han conservado. Además, poseyó “un juego de estampas de ermitaños” que son descritos como “dos rollos de ermitaños y estampas en papel”⁶⁷, sin duda parte de las series de anacoretas que a partir de dibujos de Marten de Vos grabaron Jan (1550-1600) y Raphael Sadeler (1561-1632)⁶⁸. Estas escenas de santos ascetas se popularizaron en los ambientes jesuíticos y reformados. Así los cardenales Federico Borromeo y Paolo Emilio Sfrondato, este último sobrino del Papa Gregorio XIV y amigo de San Felipe Neri, encargaron a

⁶⁶ Sobre la obra de van Veen, RODRÍGUEZ MOYA, I., “Otto van Veen: inventor y pintor entre la erudición y la devoción”, en LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. B. y MONTERROSO MONTERO, J. M. (coord.), *Virtus Inconclusa. Estudios en torno al Theatro Moral de la vida humana de Otto Vaenius*, La Coruña, 2013, pp. 53-68.

⁶⁷ AHPL, Bartolomé de la Vid, prot. 732, ff. 262r, 431v y 443v.

⁶⁸ *Solitudo sive vitae patrum eremicorum*, 1585-1586; *Sylvae sacrae: Monumenta sanctioris philosophiae quam severa anachoretarum*, 1594; *Trophaeum vitae solitariae*, 1598; *Oraculum anachoreticum*, 1600; HOOP SCHEFFER, D. de (ed), *Maarten de Vos. Text.*, pp. 203-214 e *ID.*, *Maarten de Vos. Plates*, vol. XLVI de *Hollstein's...*, Rotterdam, 1995, pp. 68-87; RAMAIX, I. de, *The Illustrated Bartsch. Johan Sadeler*, vol. 70, I, part 2, Nueva York, 2001, pp. 170-294.

Jan Brueghel (1568-1625) y Paul Bril (1554-1626) pinturas de eremitas a partir de los grabados de los Sadeler. Una de estas series *-Solitudo sive vitae patrum eremicolarum-* está dedicada a San Jerónimo y otra *-Trophaeum vitae solitariae-* va ofrecida al cardenal Enrico Caetani, muy próximo al teólogo jesuita Roberto Bellarmino. Además, el jesuita Heribert Rosweyde escribió una *Vitae patrum* en 1615 que relata las vidas de santos primitivos en el desierto. Un ejemplar de este libro estuvo en la biblioteca de José de Velasco, seguramente en edición de 1619. En este año se publicaron en latín, francés y holandés tres ediciones con una compilación de las *Vitae patrum* hecha por el jesuita Johannes Ryser de Amberes⁶⁹ con cincuenta grabados de anacoretas -hombres y mujeres- de Abraham Bloemaert que fueron abiertos por Boëtius Adamsz Bolswert.

La figuración de San Jerónimo en el cuadro de José de Velasco (fig. 5) es, en parte, una excepción en la iconografía del santo⁷⁰, pues aparece completamente vestido en la gruta y orante en lugar de penitente. El pintor ha considerado las representaciones de otros eremitas y parece haberse contaminado, también, de las imágenes de *Las lágrimas de San Pedro* y aún de las de *Jesús en el Monte de los Olivos*. San Jerónimo está completamente vestido y ora en la naturaleza ante un crucifijo, hincado de rodillas, con las manos juntas y los dedos entrecruzados, como lo había representado Girolamo Muziano (1532-1592) en una composición grabada por Cornelis Cort (1533-1578) y en actitud semejante a la que adopta *San Francisco adorando el crucifijo*, figurado como eremita, de la *Galleria Colonna* de Roma o del *Castello Caetani* en Sermoneta⁷¹ que son obras del mismo pintor. El grabado de San Jerónimo que cierra la serie de ermitaños *Solitudo sive vitae patrum* ofrece los elementos que aparecen en el cuadro de Logroño pero, en la obra de Sadeler, el santo se golpea el pecho desnudo con una piedra, conforme a una iconografía más habitual. Raphael Sadeler empleó la disposición orante presente en Logroño en un grabado del agustino eremita San Nicolás de Tolentino y, años más tarde, Gerard Seghers (1591-1651) realizó una pintura de *San Jerónimo eremita* (*Palais des Beaux-Arts* de Lille) según la tipología del cuadro de José de Velasco, aunque con el torso desnudo, y, en 1635, Rembrandt (1606-1669) abrió un grabado con igual composición. Mayor parecido ofrece la representación de *María Magdalena penitente* (*Musées Royaux des Beaux-Arts* de Bruselas) que se

⁶⁹ *Sylva anachoretica Aegypti et Palaestinae. Figuris aeneis et brevibus vitarum*, Antuerpiae, ex Typographia Henrici Aertssij, 1619

⁷⁰ Véase ROMERO TORRES, J., “Contrarreforma e iconografía de San Jerónimo: realidad y leyenda”, *La Orden de San Jerónimo y sus Monasterios*, Actas del Simposium (I) (1/5-IX-1999), San Lorenzo del Escorial, 1999, pp. 381-405; MARTINO ALBA, P., *San Jerónimo en el arte de la Contrarreforma*. Universidad Complutense de Madrid, 2004, Tesis Doctoral, ed. en Internet, <http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t26717.pdf>, consultada el 10/09/2013.

⁷¹ TOSINI, P., *Girolamo Muziano, 1532-1592. Dalla Maniera alla Natura*, Roma, 2008, pp. 367-369 y 376-377. Hay dos grabados de *San Jerónimo* abiertos por Cort en 1753 sobre dibujos de Muziano.

adjudica a Jan Brueghel II (1601-1678) y a Hendrick van Balen (1575-1632). En esta obra la figura ocupa una pequeña parte pero se dispone de modo muy semejante y, además, están presentes el libro, el crucifijo y la calavera del cuadro de Santa María de Palacio.



Fig. 5. *San Jerónimo*. Taller flamenco. Hacia 1615.
Iglesia de Santa María de Palacio. Logroño (La Rioja).

En el cuadro de Logroño, frente al acabado tradicional del paisaje y al uso de una pincelada plana en el manto y en la túnica, la cabeza y las manos ofrecen una factura más moderna, especialmente apreciable en la barba, donde el trazo

fino con el que está pintado cada pelo es similar al que emplea Rubens antes de 1620. La composición es clara y ordenada, con aspectos derivados de la pintura del siglo XVI -la figura de San Jerónimo y el paisaje evocan las composiciones de eremitas diseñadas por Marten de Vos-, que conviven con la pincelada de Rubens y la emotividad de las expresiones de este último. No es fácil hacer corresponder esta pintura con los estilos practicados en Bruselas en la segunda década del siglo XVII. Podría corresponder al momento de cambio de estilo que se produce en la obra de Gaspar de Crayer en 1619⁷² en el que comienza a abandonar una concepción artística que todavía reflejaba los modos de finales del siglo XVI para adoptar otra de composiciones más equilibradas y figuras de aspecto más monumental, por influjo de Rubens, conseguidas con un colorido “determinado por el eficaz contraste entre trazos de color local, haciendo que los cuadros ganen en expresividad y tensión dramática”⁷³, por influencia de Rubens y de la Contrarreforma. Crayer, pintor de la Contrarreforma católica que fomentaban los Archiducques, realizó algunas composiciones de eremitas, así un cuadro de *San Antonio Abad y San Pablo eremita en el desierto* (*Musées Royaux des Beaux-Arts* de Bruselas) que sigue un grabado de Durero de 1504⁷⁴. Como Juan de Velasco poseyó dos cuadros de *San Ignacio y San Francisco Javier*, seguramente copias del taller de Rubens, se puede sostener que el Secretario de Espínola estuvo en contacto con alguno de los pintores que formaban dicho taller por lo que no se puede descartar que adquiriera la obra de *San Jerónimo* en Amberes, donde residían los banqueros con los que traficaban tanto Espínola como el propio Juan de Velasco⁷⁵. En este cuadro, los diferentes niveles de profundidad del horizonte se corresponden con los paisajes de Jan Brueghel I y con los de su taller, mientras que la figura, influida por Rubens, no está lejos del último estilo practicado por van Balen, que había colaborado largamente con Brueghel y, en algunas ocasiones, con Rubens en la segunda década del siglo XVII. En 1622 José de Velasco poseía dos cuadros relacionables con el taller de Brueghel: una pintura grande de “Nuestra Señora acompañada

⁷² Vlieghe, H., *Gaspar de Crayer...*, t. I, pp. 61-65.

⁷³ ID., *Arte y arquitectura...*, pp. 114-115.

⁷⁴ ID., *Gaspar de Crayer...*, t. I, pp. 103-104 y t. II, fig. 31.

⁷⁵ En 1621, Paulo Bus, mercader de Amberes, debía a Juan de Velasco 10.000 felipes (9.000 ducados) y Carlo Strata, banquero establecido en Madrid con oficina en Amberes, le adeudaba otros 7.720 ducados; AHPL, Bartolomé de la Vid, prot. 732, ff. 232 v y 274v. Carlo Strata era banquero de Ambrosio Espínola desde 1601; LEFÈVRE, J., *Spinola et la Belgique (1601-1627)*, Bruselas, 1947, pp. 19-23. Sobre el taller de Rubens y la obra de Deodato del Monte, Artus de Bruyn, Arnout Vinckenborch y otros colaboradores anteriores a 1620, véase Vlieghe, H., “Rubens’s Atelier and History Painting in Flanders: a Review of the Evidence”, en SUTTON, P. C. (com.), *ob. cit.*, pp. 159-170; BALIS, A., “Rubens and His Studio: Defining the Problem”, en AUWERA, J. vander y otros (eds.), *Rubens, a genius at work: the works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium reconsidered*, Tiel, 2007, pp. 30-51; WOOLLETT, A. T. y SUCHTELEN, A. van, *Rubens et Brueghel. A Working Friendship*, Los Angeles, 2006.

de San José y San Juan” –los santos patrones de ambos hermanos- que estaba rodeada por una guirnalda de flores, y otra tabla pequeña de “Nuestra Señora con un niño y un cerco grande de guirnalda de flores y quatro anjeles”⁷⁶.

Por otra parte, desde 1605 residía en Bruselas -y era arquitecto de los Archiduques-, Wenceslas Cobergher (1557-1634) que en 1601 había contratado con Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca, la realización de 90 cuadros de eremitas, a partir de las series grabadas sobre dibujos de Marten de Vos. Debía realizarlos en breve tiempo con la colaboración de Paul Bril, experto en paisajes, de Jacob Frankaert el Viejo (ca. 1550-1601) y de Willem I van Nieulandt (ca. 1561-1626), pero el contrato responsabilizaba de la obra a Cobergher⁷⁷. Se ha dicho que Cobergher tuvo la habilidad de adaptar su estilo al gusto de las ciudades donde trabajó: Nápoles, Roma y Amberes. De sus años romanos ha de ser un *San Jerónimo orante en la gruta* de la *Galleria Borghese* que dispone las manos de modo semejante al cuadro de Logroño, pero el santo se encuentra de pie y desvestido. En 1605 pintó el *Entierro de Cristo* (*Musées Royaux des Beaux-Arts* de Bruselas) con figuras de fuerte caracterización emocional y efectos luminosos derivados de Federico Barocci (1535-1612)⁷⁸. La escena se completa con un paisaje de contrastado efecto perspectivo. La mixtura de estilos y efectos del cuadro de Logroño le podrían convenir -y, en realidad, la obra es más próxima a su producción que a lo que se conoce de Crayer-, aunque se suele decir que su establecimiento en Bruselas como arquitecto e ingeniero de los Archiduques puso fin a sus actividades como pintor. Sin embargo, un contemporáneo alabó sus pinturas sobre la Virgen y las comparó con las de Otto van Veen y Rubens⁷⁹.

3.3 *Salvator Mundi y Mater Dolorosa*

Se conservan las imágenes del *Salvador* (fig. 6) y de *Nuestra Señora* (fig. 7) que José de Velasco donó a la sacristía de Santa María de Palacio. La última está firmada en el reverso con letra del donante⁸⁰.

⁷⁶ AHPL, Bartolomé de la Vid, prot. 732, ff. 229v, 430r y 464v.

⁷⁷ BOSCH BALLBONA, J., “Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los eremitas de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca”, *Locvs Amoenus*, 9 (2007-2008), pp. 127-154.

⁷⁸ VLIEGHE, H., *Arte y arquitectura...*, p. 46.

⁷⁹ PUTEANUS, E. (PUTTE, H. van de), *Eryci Puteani, Pietatis Thaumata in Bernardi Bauhusi e Societati Iesu, Proteum Parthenium*, ex officina Plantiniana apud Balthasarem & Ioannem Moretos, Amberes, 1617, p. 88. En un capítulo sobre cómo pintar a la Virgen alaba las pinturas eruditas de van Veen, las ingeniosas de Cobergher y la erudición e ingenio de Rubens. Este libro se relacionó en la biblioteca de Juan de Velasco.

⁸⁰ Velasco empleó letras mayúsculas para una mejor lectura de la inscripción de propiedad, pero finaliza con una rúbrica que es coincidente a la que acompaña a la firma del testamento y a la de los codicilos.

Se trata de una pareja de pinturas de carácter devocional, cuya iconografía difundieron Dirk Bouts (ca. 1410-1475), Quentin Matsys (ca. 1466-1530) y, sobre todo, el taller de Albrecht Bouts (1452/1460-1560). El *Salvator Mundi* de Logroño se presenta ligeramente ladeado, con la mirada hacia lo alto. El nimbo está formado por finos rayos dorados que sugieren un nimbo crucífero. Las manos en oración se disponen unidas por la punta de los dedos, sin gesto de bendición, mientras que la bola del mundo coronada por cruz situada por delante no es sostenida por Cristo. Lleva manto rojo sobre túnica azul. María aparece girada mirando hacia la izquierda, buscando la complicidad con el Salvador, con las manos entrecruzadas sobre el pecho. El nimbo de rayos dorados conforma a la vez una corona de puntas. Lleva manto azul y túnica roja, justamente al contrario de Cristo, de modo complementario a éste.



Fig. 6. *Salvator Mundi*.
¿Hendrick de Clerck? Hacia 1610.



Fig. 7. *Mater Dolorosa*.
¿Hendrick de Clerck? Hacia 1610.

Iglesia de Santa María de Palacio. Logroño (La Rioja).

Estas dos tablas, de factura pulida y tradicional, podrían ser obra temprana de Hendrick de Clerk, aunque tampoco descartamos que se pintaran a finales del siglo XVI en los talleres de la familia Francken, Ambrosius I (1544/45-1618) y Frans I Francken (1542-1616). En ambos cuadros llama la atención la intensidad expresiva de los rostros, finamente modelados, con el uso de suaves sombreados contrastando con las zonas intensamente iluminadas y detalles rojizos de la piel, todo en busca de una devoción intimista.

Hasta el último tercio del siglo XVI fue muy frecuente emparejar las figuraciones de *Mater Dolorosa* con la de *Ecce Homo*⁸¹, en recuerdo de las devociones de los dolores de Cristo y María, pero después de Trento se popularizaron otras imágenes de devoción en las que se enfrentaba al Salvador, en alusión a la Redención, con una María de mayor edad, doliente y decorosa. Las tablas que Velasco donó a la iglesia logroñesa se inspiran en un par de grabados de Hieronymus Wierix (1553-1619), sobre diseño de Stradanus (Jan van der Straet, 1523-1605), que fueron publicados por Philip Galle (1537-1612) en láminas separadas -dentro de marcos octogonales con orla de ángeles- y en una única lámina dentro de marcos ovales⁸². Estos grabados presentan a Cristo con las manos orantes, con una bola del mundo sin cruz, la mirada hacia lo alto y un nimbo luminoso en torno a la cabeza. La forma del cuello en la túnica es la misma en el grabado y en la pintura, y coincide también el manto. La figura de María de estos autores que hace *pendant* con la del Salvador muestra la mano derecha cruzada sobre la izquierda, igual que en la pintura, si bien para el resto de la figura el pintor podría haber utilizado otras fuentes, particularmente los grabados de Hieronymus Wierix hechos a partir de un dibujo de Marten de Vos de los que se imprimieron varias versiones⁸³.

3.4 San Juan en Patmos

Este cuadro representa al santo patrono de Juan de Velasco y por tanto tiene una ligazón directa con su persona (fig. 8). En el segundo codicilo de José de Velasco se mencionaba una tabla “de San Juan que vendra agora de Flandes”⁸⁴. Pero aunque el cuadro de San Juan llegara a Logroño procedente de Flandes, su estilo se relaciona con el clasicismo de la escuela boloñesa, de modo que o adquirió el cuadro en el mercado de los Países Bajos o aprovechó algún viaje a Italia con Espínola para adquirirlo.

Dentro de la escuela boloñesa, el cuadro presenta alguna analogía con el estilo de Domenichino (1581-1641), pero tal vez se pueda poner en relación con la obra de Giacomo Cavedone (1577-1660)⁸⁵, seguidor de Ludovico Carracci (1551-1619).

⁸¹ José de Velasco tuvo, al menos, uno de estos dípticos: en la almoneda se vendieron a Juan de Castro Salazar “dos tablas pequeñas una nuestra señora y un eçceomo” en 50 reales; AHPL, Bartolomé de la Vid, prot. 732, f. 456r.

⁸² STOCK, I. van der y LEESBERG, M. (eds.), *The Wierix Family*, part III, *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, vol. LXI, Rotterdam, 2003, pp. 145-147; MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}*, Bruselas, 1978, t. I, pp. 88 y 126, n° 498, 498a y 704.

⁸³ STOCK, I. van der y LEESBERG, M. (eds.), *ob. cit.*, pp. 148-157; HOOP SCHEFFER, D. de (ed), *ob. cit.*, pp. 155 y 162, n° 695, 696/1, 724 y 725.

⁸⁴ AHPL, Bartolomé de la Vid, prot. 732, f. 244v.

⁸⁵ Sobre este autor, MALVASIA, C. C., *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, Bolonia, 1678, t. II, pp. 215-220; GILES, L. M., *The Paintings and Related Drawings of Giacomo Cavedone (1577-1660)*, Michigan, 1986; NEGRO, E. y ROIO, N., *Giacomo Cavedone 1577-1660*, Módena, 1996.

La composición y los detalles de la figura de San Juan, sobre todo la cabeza, se pueden comparar con la pintura de *San Esteban en gloria* de 1601 (*Galleria Estense* de Módena). Cavedone, que imitó el elegante clasicismo de su maestro, solía presentar las figuras confrontadas al espectador, en escorzo aéreo visto de abajo hacia arriba *-di sottinsù-*, aunque en disposición relativamente estática. Su estilo tendió, además, hacia una abreviación de las formas y sus personajes vistieron paños plegados con cierta dureza y simplificación. Sus modelos ofrecen una presencia sólida pero están compuestos abreviadamente, como ya señaló Malvasia⁸⁶. Gustaba, por ello, de rostros cuadrados y de geometrías cuadrangulares. Son elementos caracterizadores que convienen al cuadro de Logroño.



Fig. 8. *San Juan en Patmos*. Taller boloñés ¿Giacomo Cavedone? Hacia 1620. Iglesia de Santa María de Palacio. Logroño (La Rioja).

⁸⁶ MALVASIA, C. C., *ob. cit.*, p. 220.

La disposición de la figura de *San Juan Evangelista* se asemeja a la del profeta *Isaías* pintado hacia 1610 por Cavedone para la capilla Albergati de la iglesia de San Benito de Bolonia, y también a las de los profetas *Isaías*, *Jeremías* y *Zacarías* realizadas por Cavedone y su taller en los primeros años veinte del siglo XVII para el coro de la iglesia boloñesa de San Salvador⁸⁷. Tras la colaboración de Cavedone con Guido Reni (1575-1642), que le escogió como asistente en 1609, y después de una estancia en Venecia, su pintura se dulcificó al emplear una pincelada con transiciones más sutiles entre luces y sombras y un colorido más rico, pero sin abandonar nunca su temprana predilección por los efectos abreviados. A partir de entonces, las composiciones *-La Virgen con el Niño en gloria y los santo Alò y Petronio* (*Pinacoteca Nazionale* de Bolonia)-ganaron en monumentalidad y, a la vez, las figuras, de grandes proporciones con respecto a la tela, se ubicaron de modo más resuelto en el espacio⁸⁸.

⁸⁷ ROIO, N., “Catalogo delle Opere”, en NEGRO, E. y ROIO, N., *ob. cit.*, pp. 106-107 y 139-140.

⁸⁸ GILES, L. M., *ob. cit.*, pp. 28-155, 234-236 y 314-320; ROIO, N., “Catalogo...”, pp. 96-97 y 108-118.